



Mikko Dahlström

Kerro se laulaen

Kolme esimerkkiä musikaalidramaturgiasta

Metropolia Ammattikorkeakoulu
Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Esittävän taiteen koulutusohjelma
Opinnäytetyö
17.4.2012

Tekijä(t) Otsikko	Mikko Dahlström Kerro se laulaen - kolme esimerkkiä musikaalidramaturgiasta
Sivumäärä Aika	36 sivua + 1 liite 17.4.2012
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävän taiteen koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Tutkiva suuntautumispolku
Ohjaaja(t)	Jukka Heinänen
<p>Tämä opinnäytetyö käsittelee musikaalien rakennetta ja sisältöä dramaturgisesta näkökulmasta. Tarkoituksena on hahmottaa, minkälaisista dramaturgisista osista musikaali muodostuu ja miten näitä osia käytetään. Tutkimuksen pääpaino on perinteisissä musikaaleissa, jotka yhdistelevät normaalia puhuttua dialogia ja musiikkinumeroita.</p> <p>Musikaalien dramaturgiaa hahmotetaan kolmen esimerkin kautta: olemassa olevasta tarinasta sovitettu musikaali, elokuvamusikaali sekä kirjoittajan oman musikaalin kirjoitusprosessi. Jokaisessa esimerkissä nostetaan esiin erilaisia teho- ja tyylikeinoja, joita musikaaleissa käytetään. Dramaturgisia käsitteitä avataan lähdekirjallisuuden ja pienten esimerkkien avulla. Lisäksi musikaalien dramaturgisten keinojen hahmottamisessa on käytetty tekijän omia kokemuksia sekä musiikkiteatterin tekijänä että kokijana.</p> <p>Kirjoittajan oman luomisprosessin kuvaus valottaa musikaalin kirjoittamiseen liittyviä haasteita ja kysymyksiä. Siinä käydään läpi uuden musikaalin kehittäminen alusta asti, ensimmäisistä ideoista lopulliseen teokseen. Oman työn kriittisen tarkastelun avulla pyritään hahmottamaan, mitkä dramaturgiset elementit toimivat ja mitkä eivät.</p> <p>Kolmen laajemman esimerkin lisäksi työssä käytetään esimerkkinä lukuisia muitakin musikaaleja. Pääpaino on amerikkalaisessa musikaalissa, koska siellä tyyli on syntynyt ja ottanut suurimmat kehitysaskelensa. Kaikki työssä käytettävät esimerkit laulujen sanoituksista ovat alkuperäisellä kielellä.</p> <p>Yhteenvedossa pohditaan, miten musikaalien erilaisia dramaturgisia keinoja tulisi käyttää, jotta tyylin vahvuudet pääsisivät mahdollisimman hyvin esiin. Parhaaseen lopputulokseen päästään, kun katsojalla on emotionaalinen tarttumapinta teoksen tarinaan. Lisäksi laulujen tulee olla saumaton osa kerrontaa ja edistää tarinaa ja hahmojen kehitystä.</p>	
Avainsanat	musikaalit, musiikkiteatteri, dramaturgia, laulut

Author(s) Title	Mikko Dahlström Tell it with a Song – Three Examples of Musical Dramaturgy
Number of Pages Date	36 pages + 1 appendices 17.4.2012
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor(s)	Jukka Heinänen
<p>The present thesis discusses the structure and content of musicals from a dramaturgical perspective. It aims to discuss what kinds of dramaturgical parts a musical consist of, and how these parts are being used. The emphasis of the thesis is in traditional musicals, which combine a spoken dialogue and musical numbers.</p> <p>The dramaturgy of the musicals is discussed through three examples: a musical adapted from an original story, a film musical and the author's own musical writing process. Each example deals with different kinds of dramaturgical methods that are used in musicals. The dramaturgical terms are introduced with source literature and small examples. In addition, the author uses his own experiences as an author and an audience member.</p> <p>The deconstruction of the author's own musical writing process discusses the challenges and questions of musical writing. It covers the development of a new musical from the first ideas to the finished play. The critical examination of the author's own work aims to determine what kind of dramaturgical elements work well in musicals.</p> <p>In addition to three larger examples, the thesis uses several other musicals as smaller examples. It focuses on American musicals, because the genre was born and developed there. All the examples of lyrics in this thesis are in their original language.</p> <p>The summary discusses how the different dramaturgical elements of musicals should be used, so that the strengths of the genre are shown in the best possible way. The best outcome is achieved, when the spectator has an emotional connection to the story. Also, the songs have to be an integral part of the story and they must advance the storyline and character development.</p>	
Keywords	Musicals, musical theatre, dramaturgy, songs

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Mikä musikaali?	2
2.1	Musikaalien kulta-aika	3
2.2	Alagenret	4
2.2.1	Rock-musikaali ja rock-ooppera	4
2.2.2	Konseptimusikaali	4
2.2.3	Jukebox-musikaali	5
3	Dramaturgisia erityispiirteitä	5
3.1	Tarina	5
3.2	Musiikki	6
3.3	Musiikillinen jatkuvuus ja yhtenäisyys	9
4	Sovitettu musikaali: <i>West Side Story</i>	10
4.1	Tarina	10
4.2	Laulut	11
4.3	Tanssi	13
4.4	Yhteenveto	15
5	Alkuperäinen musikaali ja elokuvakerronta: <i>Dr. Horrible's Sing-Along Blog</i>	15
5.1	Ensimmäinen näytös	16
5.2	Toinen näytös	17
5.3	Kolmas näytös	18
5.4	Musikaali musikaalissa – <i>Commentary! The Musical</i>	20
5.5	Yhteenveto	21
6	Musikaalin luomisprosessi: <i>Haudankaipuu!</i>	23
6.1	Idea ja alkuhahmotelmat	23
6.2	Hahmot	24
6.3	Juoni ja rakenne	26
6.4	Laulut	27
6.4.1	Haudankaipuu – teemalaulu	28

6.4.2	Finaali I – musikaalikohtaus	30
6.5	Viimeistely	31
6.6	Yhteenveto	32
7	Yhteenveto	34
	Lähteet	36
	Liitteet	
	Liite 1. Lista työssä mainituista musikaaleista	

1 Johdanto

Musikaalit ovat kiehtoneet minua aivan pienestä pitäen. Varhaisin muistoni musikaaleista on se, kun näin televisiosta kulttimainetta nauttivan rock-musikaalin *Rocky Horror Picture Show*. Sen anarkistinen asenne, ylinäytteleminen ja tarttuvat laulut tekivät minuun lähtemättömän vaikutuksen. Idea siitä, että joku ihminen puhkeaa tunteiden puuskassa lauluun ja laulaa tunteensa koko maailmalle oli minusta aivan käsittämättömän hieno. Olin silloin ehkä 10-vuotias. Vuosia myöhemmin aloitin teatteriharrastuksen. En ollut niinkään kiinnostunut näyttelemisestä, mutta kun paikallinen harrastajateatteri haki muusikkoja nuortennäytelmään, päätin lähteä kokeilemaan. Produktion aikana teatterikärpänen puraisi, ja teatterista tuli vähitellen olennainen osa elämäni. Harrastajateatteriaikoinani kokeilin siipiäni soittamisessa, näyttelemisessä ja tekniikassa. Pääsin laulamaan, tanssimaan ja soittamaan näyttämöllä, ja nämä kokeilut vain lisäsivät intohimoani musiikkiteatteria kohtaan.

Kesällä 2005 kesäteatteriproduktion harjoitusten tauolla keskustelimme työryhmäläisten kanssa teatteria koskevista unelmistamme. Kun minulta kysyttiin mitä haluaisin teatterin saralla tehdä, vastaukseni oli yksinkertainen: ”Haluan tehdä oman musikaalin.” En silloin vielä oikeastaan tiennyt, missä muodossa tämän unelman haluaisin toteuttaa, enkä oikeastaan uskonut, että se toteutuu. Tammikuussa 2011 istuin ohjaamani *Haudankaipuu*-musikaalin ensi-illassa katsomossa ja oloni oli varsin epätodellinen. Olin ohjannut musikaalin, jota olin myös kirjoittamassa ja säveltämässä, ja nyt oli käsillä se hetki, kun se esitettäisiin yleisölle. Se oli hieno hetki ja eräänlainen välitilinpäätös suhteessani musiikkiteatteriin.

Tämä työ on jatkoa sille tutkimusmatkalle musikaalien dramaturgian maailmaan, joka alkoi *Haudankaipuun* ideoimisvaiheessa. Käsittelen työssäni musikaalien dramaturgiaa kolmen esimerkkitapauksen kautta: sovitettu musikaali, alkuperäinen elokuvamusikaali sekä oman musikaalin kirjoitusprosessi. Pyrin näiden esimerkkien avulla hahmottamaan, minkälaisista palasista perinteinen musikaali rakentuu ja miten eri osa-alueet toteutetaan. Koska kysymykseen ”millainen on hyvä musikaali?” on yhtä monta vastausta kuin vastaajaakin, pyrin työssäni hahmottamaan rakenteellisia ratkaisuja, joita on mahdollisuutta arvioida jollain tavalla objektiivisesti. Esimerkiksi on hyvin vaikea objek-

tiivisesti arvioida, onko jonkin musikaalin yksittäinen laulu itsessään hyvä vai huono, mutta sen rakennetta ja tarinallista funktiota on hieman helpompi arvioida. En käsittele musikaaleja paljoakaan temaattisista lähtökohdista vaan keskityn nimenomaan rakenteisiin. Olen sitä mieltä, että mistä tahansa aiheesta tai teemasta voi saada hyvän musikaalin, olennaista on vain se, miten tämä sisältö kaadetaan musikaalin dramaturgiiseen muottiin.

Kolmen laajemman esimerkkitapauksen lisäksi viittaan työssäni muihinkin musikaaleihin, joita olen nähnyt, kuunnellut tai lukenut. Kaikki lainaukset alkuperäisistä sanoituksista ovat alkuperäisellä kielellä, koska mielestäni käännökset ovat vielä kokonaan eri asia ja haluan tarkastella nimenomaan teosten alkuperäistä sisältöä. Musikaalien dramaturgisten osien ja terminologian hahmottamisessa olen käyttänyt Allen Cohenin ja Steven L. Rosenhausin *Writing Musical Theatre*- sekä David Spencerin *The Musical Theatre Writer's Survival Guide* -kirjoja. Musikaalien dramaturgiasta on vaikea löytää suomenkielistä materiaalia, joten pyrkimyksenäni on myös se, että tästä työstä olisi hyötyä niille, joita musikaalien kirjoittaminen kiinnostaa.

2 Mikä musikaali?

Käytän tässä työssä paljon termiä *musikaali*. Sen nimikkeen alla on aikojen saatossa tehty rakenteeltaan ja estetiikaltaan hyvin erityyppisiä teoksia. Wikipedian artikkeli määrittää musikaali-termin seuraavasti:

Musikaali on näytelmä tai elokuva, jossa teatterinomaiseen toimintaan ja vuoropuheluun on lisätty ajan viihdemusiikin tyyliä toteutettuja laulu- ja tanssinumeroita. (Wikipedia 2012a.)

Tässä määrittelyssä silmään pistää se, että sen mukaan musikaalien laulunumerot olisivat jollain tavalla ylimääräisiä asioita, joita on lisätty normaalin draaman joukkoon. Itse määrittelen termin seuraavasti: musikaali on näytelmä tai elokuva, jossa laulu- ja tanssikohtauksia käytetään tarinan kertomiseen ja ne ovat teoksen emotionaalisia ja dramaturgisia huippukohtia.

Suomalaisella teatterikentällä törmää monesti termiin *musiikkinäytelmä*, ja välillä tuntuu, että termit menevät sekaisin. Mielestäni suurin ero musiikkinäytelmän ja musikaalin välillä on se, että musikaaleissa laulut ovat (tai niiden pitäisi olla) olennainen ja erot-

tamaton osa tarinaa, kun taas musiikinäytelmässä laulut voivat olla pelkästään tapahtumia rytmittäviä tai yleisöä viihdyttäviä irtonumeroita. Tämä ei tietenkään aina pidä paikkaansa, koska musikaaleissakin on monesti näyttäviä irtonumeroita ja musiikinäytelmissä taas vastaavasti tarinaa edistäviä lauluja. Peruslähtökohdiltaan tämä on mielestäni kuitenkin toimiva määritelmä.

Musikaali on kehittynyt tyylilajina vuosien varrella paljon. Tässä työssä käytän termiä *perinteinen musikaali*, joka syntyi ja kehittyi Yhdysvalloissa. Suurimmat kehitysaskleet genre otti noin kahdenkymmenen vuoden mittaisella ajanjaksolla, jota monet historioitsijat ja musiikkiteatterin tekijät kutsuvat musikaalien kulta-ajaksi.

2.1 Musikaalien kulta-aika

Amerikkalaisen musikaalin kulta-aika on ajanjakso, jolloin musikaalit nauttivat suurta menestystä sekä kriitikoiden että katsojien keskuudessa. Eri historioitsijat ja musikaalien tekijät määrittelevät kulta-ajan hieman eri aikoihin. Yleisin linjaus vaikuttaa olevan se, että musikaalien kulta-aika alkoi Richard Rodgersin ja Oscar Hammerstein II:n musikaalilla *Oklahoma!* vuonna 1943 ja päättyi vuonna 1964 *Fiddler on the Roof* -musikaaliin (suom. *Viulunsoittaja Katolla*). (Cohen & Rosenhaus 2006, 260–261.)

Oklahoma! tuli ensi-iltaan vaikeina aikoina kesken toisen maailmansodan ja siitä tuli yllätysitti. Yksinkertaisen lännentarinan dramaturgiset ansiot olivat siinä, että se oli ensimmäinen moderni, kokonaisvaltainen musikaali. Ensi-illan aikaan kriitikot eivät nähneet teoksessa mitään vallankumouksellista, koska *Oklahomassa* kaikki osa-alueet oli toteutettu niin sujuvasti (Jones 2004, 142). Nykyään *Oklahomaa* pidetään modernien musikaalien tukipilarina.

Lähes kaikki tässä työssä esiteltävät musikaalidramaturgian erityispiirteet syntyivät tai kehittyivät kulta-aikana. Jokainen tekijä toi genren peruskonventioihin oman lisäyksensä. Erityisesti genren hioutuminen näkyi musikaalien eri osa-alueiden (laulu, tanssi ja dialogi) parempana yhdistämisenä. Tähän vaikutti dramaturgisen kehityksen lisäksi myös ohjaajantyö ja koreografiat. Myöhemmin tässä työssä esitelty *West Side Story* (1957) on malliesimerkki kulta-ajan musikaalista.

2.2 Alagenret

Perinteisestä musikaalista on versonut vuosikymmenien saatossa erilaisia alagenrejä. Seuraavaksi listaan muutaman musikaalin alagenren, jotka ovat vaikuttaneet merkittävästi tyyllilajin kehitykseen sekä taiteellisesti että kaupallisesti.

2.2.1 Rock-musikaali ja rock-ooppera

Rock-musiikki tuli musikaalimaailmaan 1960-luvun lopulla. Pelkän musiikillisen tyyllilajin lisäksi rock toi musikaaleihin uusia teemoja, jotka koskettivat erityisesti nuorisoa. Ensimmäinen suurta menestystä saavuttanut Rock-musikaali oli *Hair*, joka nousi nopeasti yhteiskunnalliseksi ilmiöksi. *Hair* yhdisti suuressa nosteessa olevan rock-musiikin nuorille tärkeisiin ja ajankohtaisiin teemoihin. *Hairin* alkuperäistä tuotantoa esitettiin Broadwaylla vuosina 1968–1972 yhteensä 1750 kertaa (Internet Broadway Database 2012).

Rock-musikaalit ovat saaneet vuosien varrella monenlaisia muotoja. Merkittävin variaatio peruskaavasta lienee rock-ooppera, joka tarkoittaa käytännössä läpisävellettyä musikaalia, jonka tyyllilajina on rock. Se syntyi alun perin konseptialbumi-termin rinnalle, jolla tarkoitettiin musiikillisesti ja teemallisesti yhtenäistä musiikkilevyä. Ensimmäisenä rock-oopperana pidetään englantilaisen The Who -yhtyeen levyä *Tommy* vuodelta 1969 (Wikipedia 2012b). Ensimmäinen näyttämölle asti päätynyt merkittävä rock-ooppera oli Andrew Lloyd Webberin säveltämä ja Tim Ricen sanoittama *Jesus Christ Superstar*. Koska mikään teatteri ei halunnut tarttua Jeesuksen viimeisiä päiviä varsin inhimillisesti käsittelevään rock-musikaaliin, *JCS* julkaistiin ensin levynä vuonna 1970. Kun levyistä tuli hitti, niin teatterituottajatkin kiinnostuivat ja vuonna 1971 teos sai ensi-iltansa Broadwaylla. Se menestyi varsin hyvin (711 esitystä), mutta Lontoon West Endille tehty versio korjasi potin 3358 esityksellä (Kenrick 1996–2004).

2.2.2 Konseptimusikaali

Konseptimusikaalien suurin ero perinteisiin musikaaleihin on se, että niissä ei ole yhtä lineaarista tarinaa. Konseptimusikaali keskittyy enemmän teemojen ja henkilöiden sisäisten tuntemusten käsittelyyn. John Bush Jonesin mielestä termi konseptimusikaali on harhaanjohtava, joten hän suosii termiä fragmenttimusikaali. Aikaisemmin mainittu *Hair* oli ensimmäinen menestystä saanut konseptimusikaali. Se oli fragmenttimusikaali-

en prototyyppi, jonka temaattinen ydin oli henkilökohtainen eristäytyminen ja sen synnyttämä itsetutkiskelu (Jones 2003, 270, 273–274).

Konseptimusikaalit eivät *Hairia* lukuun ottamatta ole olleet Suomen teatteritarjonnassa kovin näkyvästi esillä. *Hairin* lisäksi ainoa mieleen tuleva täälläkin tunnettu konseptimusikaali on Andrew Lloyd Webberin jättimenestys *Cats*. Se perustuu T.S. Eliotin runokokoelmaan *Old Possum's Book of Practical Cats*. Se ei sisällä periaatteessa minikäänlaista juonta, vaan on kokoelma näyttäviä tansseja ja tarttuvia lauluja. Konseptimusikaaleille ominainen fragmentaarisuus on teoksessa vahvasti läsnä, mutta sisäinen tutkiskelu ja isojen teemojen käsittely on *Catsissa* vähäistä.

2.2.3 Jukebox-musikaali

Jukebox-musikaali on musikaali, jossa jo olemassa olevan musiikin ympärille kasataan tarina. Tyypillisesti tällaiset musikaalit rakennetaan jonkun yhtyeen tai artistin musiikin ympärille, mutta juoni ei välttämättä liity lähdemateriaaliin kovin vahvasti. Tämä tyyliisuuntaus on näkynyt vahvasti musiikkiteatterikentällä vuosituhannen vaihteen jälkeen. Menestynein jukebox-musikaali on vuonna 1999 Lontoossa ensi-iltansa saanut *Mamma Mia!*, joka perustuu ABBA-yhtyeen musiikkiin. Tarinallisesti se ei liittynyt lähdemateriaaliin mitenkään, vaan musikaalia varten kirjoitettiin ihan oma tarina, johon laulut sopivat. *Mamma Mia!* oli välitön hitti, ja se pyörii yhä sekä Lontoon West Endissä että New Yorkin Broadwaylla. Vuonna 2008 *Mamma Miasta* tehtiin myös hyvin menestynyt elokuvasovitus. Myös Suomessa on tehty jukebox-musikaaleja kuuluisien artistien kappaleista ja elämästä. Oman musikaalin ovat saaneet mm. Danny, Olavi Virta ja Katri Helena. Menestynein suomalainen jukebox-musikaali on Tampereen Työväen Teatterin *Vuonna 85*. Sen kantaesitys oli vuonna 2006, ja sitä esitetään vieläkin, hieman alkupe-
räisestä muokattuna versiona.

3 Dramaturgisia erityispiirteitä

3.1 Tarina

Perinteinen musikaali kertoo yleensä lineaarisen tarinan, jossa dialogi, laulu ja monesti myös tanssi vuorottelevat. Eri osa-alueiden välillä liikutaan sujuvasti ilman näkyviä siir-

tymiä. Perinteinen musikaali (englanninkielinen termi *book musical*) koostuu kolmesta osasta: käsikirjoitus, sanoitukset ja musiikki. Hyvin tyypillistä on se, että musikaalia myydään pelkästään säveltäjän tai sanoittajan nimellä. Monesti varsinaisen käsikirjoituksen kirjoittaneet eivät ole läheskään yhtä tunnettuja.

Suosittujen musikaalien tarinoita tarkastellessa huomaa nopeasti sen mielenkiintoisen seikan, että iso osa niistä on sovituksia jostain muusta tarinasta tai lähdemateriaalista. Musikaalin sovittaminen olemassa olevasta tarinasta on varmasti houkutteleva ajatus monelle tekijälle. Silloin tekijöiden ei tarvitse kehittää koko tarinaa alusta alkaen ja tarina hahmoineen saattaa olla yleisölle jo valmiiksi tuttu. Musikaaleja on sovitettu monenlaisista lähteistä. Menestyneitä musikaaleja on tehty kirjojen ja näytelmien lisäksi esimerkiksi elokuvista (Disney-elokuvien teatteriversiot), tositarinoista (*The Sound of Music*) ja runokokoelmista (*Cats*). Myös kuuluisien ihmisten elämästä on tehty elämäkertamusikaaleja. Muusikkojen tai yhtyeiden tapauksessa tarinan lisäksi musiikkikin on jo valmiiksi olemassa. Musikaalisovitus siis järjestää jo täysin olemassa olevan materiaalin esitysmuotoon. Elämäkertamusikaaleja tehdään myös muista kuin muusikoista, esimerkiksi suomalainen Minna Canthin elämästä kertova *Minna*.

3.2 Musiikki

Tyyllilajillisesti musikaalien musiikki voi olla mitä vain. Useasti musikaalien sävellyksissä kuuluu tekoetken populaärimusiikin suuntaukset. Esimerkiksi hard rockin suosion nousu ja rock-musikaalien synty ajoittuu samoihin aikoihin, 1960-luvun loppuun.

Musikaalien kerronnan tärkein väline on laulu. Pitkään musikaalien parissa työskennelleet Allen Cohen ja Steven L. Rosenhaus (2006, 30) kutsuvat musikaalien lauluja kohoetuksi puheeksi. Vaikka musikaalien laulut eivät välttämättä aina ole jonkun hahmon ”puhetta”, niin tämä on mielestäni melko osuva ilmaisu. Musiikkinumerot ovat yleensä tarinan ja hahmojen kannalta tärkeissä kohdissa. Ne ovat teoksen emotionaalisia ja juonellisia huippukohtia. Laulut eivät pysäytä juonenkuljetusta vaan edistävät sitä sekä hahmojen kehityskaarta. Ehkä vahvin poikkeus tähän sääntöön ovat komediallisemmat musiikkinumerot, joiden pääpaino on huumorissa.

Toivo ja tulevaisuus ovat tärkeitä asioita musikaalisanoituksissa. Monesti sanoittajat välttelevät kirjoittamasta sanoituksia, joissa hahmo rypee itsesäälissä ilman toivoa. David Spencerin mielestä tämä liittyy hahmojen aktiivisuuteen. Jos hahmot eivät konkreettisesti liiku eteenpäin, niiden tulisi ainakin ajatella eteenpäin. Itsesääli on katsaus taaksepäin, joten hahmon kehitys pysähtyy. (Spencer 2005, 82.)

Monesti musikaaleissa on dialogimuotoisia lauluja, joissa hahmot käyvät keskustelua laulaen. Tällaiset laulut ovat yleisimpiä läpisävelletyissä musikaaleissa, koska ne hyvin harvoin sisältävät perinteistä puhuttua dialogia. Kuitenkin dialogimuotoisia lauluja löytyy myös perinteisemmistä musikaaleista. Esimerkiksi Irving Berlinin klassikkomusikaalissa *Annie Get Your Gun* (suom. *Annie Mestariampuja*) on laulu *Anything You Can Do*, jossa pääpari kilvoittelee laulamalla. Yhdessä kohtaa lauletaan näin:

FRANK: Any note you can reach I can go higher
 ANNIE: I can sing anything higher than you
 FRANK: No, you can't
 ANNIE: Yes, I can
 FRANK: No, you can't
 ANNIE: Yes, I can
 FRANK: No, you can't
 ANNIE: Yes, I can
 FRANK: No, you can't
 ANNIE: Yes, I can
 FRANK: No, you can't
 ANNIE: Yes, I can

Tekstillisesti säkeistö näyttää yksinkertaiselta ja jankkaavalta, mutta musiikillisen toteutuksen ansiosta dialogi herää henkiin. Tässä kyseisessä kohtauksessa jokaisella ”no you can’t/yes I can” –repliikillä musiikin sävellaji nousee, näin kuvaten väittelyä konkreettisesti. Musiikin ja sanoitusten yhdistäminen tällä tavalla on yleinen tehokeino, jossa käytetään hyväksi tyylilajin vahvuuksia.

Joissain musikaaleissa on puhtaasti kertovia lauluja, jotka vievät juonta eteenpäin ja ovat kuoron esittämiä. Niitä voidaan käyttää esimerkiksi teoksen temaattiseen syventämiseen tai tapahtumien kuvailuun. Stephen Sondheimin *Sweeney Todd* rakentuu dramaturgisesti siten, että tasaisin väliajoin kuoro laulaa *The Ballad of Sweeney Todd* - kappaletta. Se toimii tarinan rytmittäjänä ja tuo siihen lisää syvyyttä. Teoksen alussa laulu kertoo tarinan lähtökohdat lyhyesti:

Attend the tale of Sweeney Todd.
 His skin was pale and his eye was odd.
 He shaved the faces of gentlemen
 who never thereafter were heard of again.
 He trod a path that few have trod
 Did Sweeney Todd?
 The Demon Barber of Fleet Street.

He kept a shop in London town.
 Of fancy clients and good renown
 and what if none of their souls were saved
 they went to their maker impeccably shaved.
 By Sweeney,
 by Sweeney Todd
 The Demon Barber of Fleet Street.

The Ballad of Sweeney Todd esitetään teoksen aikana yhteensä kahdeksan kertaa. Sen lisäksi, että se rytmittää tarinaa, se myös aloittaa ja päättää sen. Kuoro laulaa laulun suoraan yleisölle. Tällaisella kerronnalla katsojaa vieraannutetaan näytelmän maailmasta. Tämä lienee ollut Sondheimin tarkoituskin. Laulu luo myös teokselle musiikillista jatkuvuutta toiston avulla.

Musiikillisen tarinankerronnan sujuvuuden kannalta on tärkeää, että puhutut ja laulettut kohdat eivät ole liian suuressa kontrastissa keskenään. Laulut eivät saa tuntua liikaa irtonaisilta numeroilta. Jotta vaihtelu dialogin ja laulujen välillä olisi mahdollisimman saumatonta, yleensä musikaaleissa kiinnitetään erityistä huomiota laulujen aloituksiin ja lopetuksiin. Hetkestä, joka on juuri dialogin loppumisen ja laulun alkamisen välissä, käytetään termiä *lead-in* (Cohen & Rosenhaus 2006, 72). Hyvän *lead-in*in pitäisi olla rakennettu niin, että sitä seuraava laulu tuntuisi kohtaaukselle mahdollisimman luonnolliselta jatkolta. Tämä sama pätee laulujen lopetuksiin. Jos laulun on tarkoitus soljua sujuvasti takaisin dialogiin, on yksinkertaisin ratkaisu jatkaa musiikkia alkavan dialogin päälle ja sitten häivyttää musiikki pois vähitellen. Lähes jokaisessa musikaalissa on vähintään yksi laulu, jonka loppu huipentuu selkeäksi, isoksi lopetukseksi ja sen jälkeen on pieni tauko (tai esimerkiksi valojen häilytys) ennen kuin tarina jatkuu. David Spencer (2005, 79) kutsuu tällaisia lopetuksia termillä *button*. Yksinkertaisimmillaan tällainen lopetus on yleensä sellainen, että viimeisten fraasien aikana musiikki hidastuu ja sanat lauletaan hitaasti ja painokkaasti. Esimerkiksi aiemmin mainittu *Anything You Can Do* loppuu hidastukseen, jossa päähenkilöt venyttävät koko laulun ajan toistetun fraasin äärimmilleen. Tällaiset lopetukset katkaisevat kerronnan ja saattavat pudottaa katsojat näytelmän maailmasta hetkeksi pois.

Varsinaisten laulujen lisäksi perinteisissä musikaaleissa on usein alkusoitto (*overture*) ja monesti myös väliajan jälkeen tuleva välisoitto (*entr'acte*). Nämä ovat pääosin instrumentaaleja, joissa esitellään tai kerrataan teoksessa kuultavia musiikillisia teemoja. Alku- ja välisoittojen näyttämöllinen toteutus vaihtelee paljon. Yleinen ratkaisu on se, että orkesteri vain soittaa eikä näyttämöllä tapahdu soiton aikana mitään.

3.3 Musiikillinen jatkuvuus ja yhtenäisyys

Tärkeä elementti toimivissa musikaaleissa on musiikillinen jatkuvuus. Monesti ainakin tarinoiden päähahmoilla on omat musiikilliset teemansa, joita toistetaan (*reprise*) tarinan eri vaiheissa. Lisäksi mukana voi olla erilaisia tapahtumiin tai tunnetiloihin liittyviä musiikillisia teemoja (esimerkiksi pääparin rakkausteema). Tässä mielessä musikaalien musiikkidramaturgia on hyvin samanlaista kuin elokuvissa. Musiikillisen jatkuvuuden lisäksi myös sanoituksissa voidaan käyttää tehokeinona toistoa pienin variaatioin.

Joskus musikaalien tekijät hylkäävät musiikillisen jatkuvuuden periaatteen ja sijoittavat teemoja satunnaisen tuntuisesti pitkin tarinaa. Maailman menestyneimmän musikaalisäveltäjän Andrew Lloyd Webberin tuotannosta löytyy paljon tällaisia tapauksia. *Phantom of the Operassa* (suom. *Oopperan Kummitus*) on useita musiikillisia teemoja, joita toistetaan tarinan edetessä ilman selkeää logiikkaa. Esimerkiksi kappale *Masquerade* esitellään heti teoksen alussa, kun se kuuluu oopperan kummituksen soitto-rasiasta. Ensimmäisen näytöksen lopussa teemaa kuullaan osana romanttisen pääparin rakkauskohtausta, varsinaisen rakkausteeman jälkeen. Seuraavaksi kappale soi toisen näytöksen alussa, jossa sen esittää ensemble massiivisessa juhlakohtauksessa. Vielä ihan näytelmän lopussa Kummitus laulaa muutaman rivin laulusta luolassaan. Näistä kohdista vain ensimmäinen ja viimeinen sopivat loogisesti yhteen. Tällaiselle dramaturgialle on vaikea löytää muita perusteluita kuin se, että tekijä haluaa toistaa jotain tiettyä kappaletta niin monta kertaa, että se jää yleisön mieleen.

Jatkuvuuden lisäksi on tärkeää, että musikaalin laulut ovat tyylillisesti yhtenäisiä. Se luo kuvan kokonaisesta teoksesta. Tämä ei välttämättä tarkoita sitä, että kaikkien laulujen täytyy kuulostaa täysin yhtenäisiltä. Esimerkiksi Jonathan Larsonin *RENT* sisältää pääosin rock-musiikkia, mutta välillä lauluja maustetaan esimerkiksi konerummuilla ja pu-

hemaisilla lauluosuuksilla. Tämä toimii kuitenkin tarinaan upotettuna hyvin, koska tiettyjä musiikillisia tyylejä käytetään korostamaan tiettyjen hahmojen luonnetta. Näin teos tuntuu kokonaiselta eikä vain sarjalta irtonaisia lauluja. Vastaavasti edellä mainitusta *Phantom of the Operasta* löytyy malliesimerkki ihmeellisestä musiikin tyyllilajin vaihdoksesta. Sen nimikkolaulu on varmasti kaikille tuttu ainakin kuuluisan urkuintron osalta. Laulu itsessään onkin varsin toimiva ja tunnelmallinen, mutta se poikkeaa tyyllillisesti täysin teoksen muusta sisällöstä. *Phantom of the Operan* musiikkinumerot ovat pääosin kevyitä, klassisesta musiikista ja operateista vaikutteita ottaneita, perinteisillä soittimilla soitettuja lauluja. Nimikkolaulu on kuitenkin 1980-luvun hard rockista vaikutteita ottanut kappale, jossa käytetään sähkökitaroita ja jopa rumpukonetta. Tämä ei sovi teoksen muuhun maailmaan yhtään. Kappaleen pariin ei myöskään palata sen esittämisen jälkeen mitenkään, joten se jää täysin irralliseksi teoksen muuhun sisältöön nähden. Jos *Phantom of the Operasta* kuulee vain nimikkokappaleen, voisi luulla että kyseessä on rock-musikaali, mutta totuus on aivan toinen.

4 Sovitettu musikaali: *West Side Story*

Arthur Laurentsin kirjoittama, Stephen Sondheimin sanoittama ja Leonard Bernsteinin säveltämä *West Side Story* on 1950-luvun New Yorkiin sijoittuva sovitus William Shakespearen näytelmästä *Romeo ja Julia*. Se debytoi Broadwaylla syyskuun 26. päivä vuonna 1957 (Jones 2003, 192). *West Side Story* siirsi Shakespearen klassikkotarinan nykyaikaan. Shakespearen luomat kilpailevat suvut muuttuivat kahdeksi nuorisojengiksi ja Romeosta ja Juliasta tuli Tony ja Maria. Käyn tässä lyhyessä analyysissä esimerkkien avulla läpi sitä, miten *West Side Story* kuljettaa tarinaa laulujen ja tanssin avulla.

4.1 Tarina

William Shakespearen kirjoittaman *Romeon ja Julian* tarina on varmasti jokaiselle jollain tavalla tuttu. Kilpailevien Montaguen ja Capuletin sukujen lapset tapaavat ja rakastuvat. Tarina seuraa tätä tuhoon tuomittua suhdetta. *West Side Story* siirsi Shakespearen klassikkotarinan kirjoitushetken nykyaikaan, 1950-luvun New Yorkiin. Riidoissa olevat ylimyssuvut muuttuivat sovituksessa kilpaileviksi katujengeiksi. Jets edustaa perinteistä amerikkalaisuutta, kun taas kilpaileva jengi Sharks koostuu puertoricolaisista. Näiden jengien siipien suojassa ovat myös näytelmän päähenkilöt Tony (Jets) ja Maria (Sharks). Siinä missä englantilainen Shakespearen tarina sijoittuu kaukaiseen Italiaan,

West Side Story on amerikkalaisten kirjoittama tarina Yhdysvalloista. Se oli ensimmäinen Broadway-musikaali, joka kyseenalaisti idean ns. amerikkalaisesta unelmasta (Jones 2003, 193).

Tärkeimmät tarinalliset pääkohdat ovat molemmissa versioissa aika lailla samat. Rakastumisen jälkeen Romeo ja Julia menevät naimisiin. Romeon paras ystävä kuolee taistelussa ja raivostunut Romeo tappaa tunteiden puuskassa ystävänsä murhaajan. Romeo ajetaan maanpakoon ja Juliaa ollaan naittamassa toiselle miehelle. Pääparin vihkinyt pappi auttaa Juliaa tekeytymään kuolleeksi myrkyn avulla, jotta hän ja Romeo voisivat karata yhdessä. Sattuman kautta Romeo ei saa viestiä tästä suunnitelmasta ja Julian nähdessään luulee hänen kuolleen oikeasti. Romeo ottaa hengen itseltään. Kun Julia herää ja tajuaa mitä on tapahtunut, hän surmaa itsensä Romeon tikarilla.

Suurin tarinallinen ero teosten välillä on se, että *West Side Storyn* lopussa rakastavaisista vain toinen kuolee. Romeossa ja Juliassa pääparin kuolema saa kilpailevat suvut tajuamaan riitelynsä turhuuden ja he tekevät rauhan. *West Side Storyssa* Tony kuolee Marian käsivarsille. Maria syyttää tästä kaikkia. Hän on jo lähellä jatkaa väkivallan kierrettä ampumalla jengiläisiä, mutta tulee viime hetkellä toisiin ajatuksiin. Lopussa molempien jengien edustajat kantavat Tonymen ruumiin pois. Tätä ei voi ehkä tulkita samantyyppiseksi rauhanjulistukseksi kuin Romeon ja Julian lopetusta. Pikemminkin jengit tekevät surun hetkellä tilapäisen aselevon. Tavallaan siis *West Side Storyn* lopetus on alkuperäistä kyynisempi, vaikka toinen rakastavaisista jääkin henkiin.

4.2 Laulut

Merkittävin ero näiden kahden tarinan välillä on tietenkin se, että *West Side Storyn* kerronta on sidottu vahvasti musiikkiin. Kiinnostavaa *West Side Storyn* lauluissa on se, että ne eivät monesti kuljeta varsinaista tarinaa eteenpäin, vaan pikemminkin kuvaavat hahmojen tuntemuksia. Monesti laulut on sijoitettu juuri jonkin suuren tapahtuman tai juonenkäänteen jälkeen.

Hyvä esimerkki tällaisesta kerronnasta on Tonymen laulu *Maria*. Laulu tulee sen jälkeen, kun pääpari on tavannut ja rakastunut. Laulun keskeinen sisältö on siinä, että sillä näytetään kuinka rakastunut Tony on ja hän haluaa laulaa sen koko maailmalle. Se ei var-

sinaisesti kuljeta tarinaa eteenpäin, vaan toimii ikään kuin emotionaalisena huipentumana edeltävälle kohtaamiselle. Perinteisessä puhedraamassa tällainen ratkaisu voisi tuntua oudolta, mutta musikaalissa se nostaa tunteellisia panoksia.

West Side Storyssa lauluja käytetään myös tapahtumia pohjustavina. Alkupuolella Tony laulaa laulun *Something's Coming*, josta käy ilmi, että Tony odottaa jotain suurta tapahtuvaksi:

Come on, something, come on in, don't be shy,
Meet a guy,
Pull up a chair!
The air is humming,
And something great is coming!
Who knows?
It's only just out of reach,
Down the block, on a beach,
Maybe tonight . . .

Laulu luo pohjan Tony'n hahmon tunteille ja päämäärälle. Tällä luodaan odotuksia tarinan kululle: koska Tony odottaa jotain suurta ja toivoo itselleen onnea, myös katsoja odottaa, että tätä asiaa tullaan tarinassa käsittelemään. Tämänkaltaisissa lauluissa tulee hyvin esiin aiemmin mainittu seikka sanoitusten eteenpäin suuntautuvuudesta. Tony saattaa olla tyytymätön elämäänsä, mutta valittamisen sijaan hän suuntaa katseensa tulevaisuuteen.

Romeon ja Julian ehkä kuuluisin kohtaaminen tapahtuu Capuletin puutarhassa, jossa Romeo kohtaa ikkunassaan odottavan Julian. Tämä ikoninen kohtaaminen on *West Side Storyssa* sijoitettu hyvin perinteiseen New York –maisemaan: pienelle kujalle ja talon seinustalla oleville paloportaille. Tony ja Maria kohtaavat paloportailla ja laulavat laulun *Tonight*. Laulu on muodoltaan duetto ja se on sellainen sävellys, jonka monet tuntevat vaikeiksi osaisikaan yhdistää sitä oikeaan teokseen. Laulussa myös lunastetaan aiemmin *Something's Coming* – laulussa esitelty Tony'n haave paremmasta tulevaisuudesta.

Mielenkiintoinen piirre *West Side Storyn* musikaalisessa toteutuksessa on se, että joissain selkeissä emotionaalisissa huippukohtauksissa ei tulekaan laulua. Vahvin esimerkki tästä on loppukohtaaminen. Kun suuri tragedia on tapahtunut, niin tarinan päätöksessä ei kuullakaan perinteistä loppulaulua. Tämä jättää jälkeensä painostavan tunnelman.

West Side Story on tässä suhteessa harvinaisuus, koska selvästi suurin osa musikaaleista loppuu loppulauluun.

4.3 Tanssi

Laulujen lisäksi *West Side Story* hyödyntää kerronnassaan paljon tanssia tai tanssimaista ilmaisua. Tarinaa voidaan näin kertoa ilman dialogia tai lyriikkaa. Selkein esimerkki tanssillisesta sovittamisesta on tarinan alussa.

Romeo ja Julia alkaa kohtauksella, jossa Capuletin suvun palvelijat haastavat riitaa Montaguen palvelijoiden kanssa julkisella paikalla. Lyhyt sanaharkka johtaa taisteluun, jossa kilpailevien sukujen edustajat taistelevat keskenään. Jopa kummankin suvun kreivit ovat jo osallistumassa taisteluun, kun Veronan Prinssi saapuu paikalle ja keskeyttää tilanteen. Hän uhkaa seuraavaa riitelijää kuolemanrangaistuksella ja näin riita loppuu. Kohtaus on kirjoitettu perinteisesen dialogimuotoon. Dialogia keskeyttävät näyttämöohjeet, joissa ohjeistetaan taistelua, joskaan ei kovin yksityiskohtaisesti. Prinssin väliintulon jälkeen tilanne purkautuu yksinkertaisesti siten, että Capuletin edustajat poistuvat paikalta.

West Side Storyssa alku on toteutettu lähes kokonaan sanattomasti. Rakenne on periaatteessa sama kuin alkuperäisteoksessa: kilpailevien katujengien välille syntyy tappeilu, joka keskeytyy. *West Side Storyssa* keskeyttäjänä toimii hallitsijan sijasta poliisit. Vaikka lähtökohta on sama, toteutus on täysin erilainen. Käsikirjoituksen näyttämöohjeissa alkukohtauksen yleistä toteutusta kuvataan näin:

Esityksen alku on puhtaasti musiikillinen – puoliksi tanssia, puoliksi miimiä, siellä täällä jokunen puhuttu lause. Ensi sijassa se ilmentää kahden teini-ikäisen jengin – Jetsien ja Sharksien – välillä vallitsevaa kasvavaa vihamielistä kilpailua. (Laurents, Bernstein & Sondheim 1957/1991, 1.)

Koko aloituskohtaus on käsikirjoituksessa noin kaksi sivua pitkä näyttämöohje. Näyttämöversioissa kohtaus on yleensä toteutettu tanssillisesti. Siinä kuvataan Jetsien ja Sharksien toimintaa ja suhdetta New Yorkin West Siden kaduilla. Elokuvaversiossa, johon koreografian on tehnyt myös alkuperäisen näyttämöversion kanssa työskennellyt Jerome Robbins, alun tanssikohtaus on melko uskollinen alkuperäiselle käsikirjoitukselle. Ensin tarinassa esitellään amerikkalainen jengi, Jets. Jetsit tuntuvat hallitsevan West

Siden katuja, kunnes paikalle ilmestyy Sharksien johtaja Bernardo. Vähitellen mukaan tulee muitakin Sharkseja ja kilvoittelu alkaa. Se on aluksi vain pientä kiusantekoa puolin ja toisin, mutta kärjistyy nopeasti. Tilanne huipentuu isoon tappeluun, joka keskeytyy kun poliisit tulevat paikalle.

Koko edellä kuvattu tapahtumasarja esitetään montaasimaisesti ja viitteellisesti; katsoja ei välttämättä ihan tiedä kuinka pitkän aikajakson aloitusmontaasi kattaa, vai onko kohtausta ajallisesti yhtenäinen. Elokuvasovitus on toteutukseltaan kirjaimellisempi, koska siinä tapahtumat sijoittuvat konkreettisesti kadulle päivällä viitteellisen teatterilavastuksen sijaan. Taistelukohtauksessa realismi ja tanssi lyövät kättä; vaikka jengiläiset ihan konkreettisesti taistelevat, heidän liikkumisensa on koko ajan tanssimaista ja joissain väleissä on selkeitä tanssikuviota. Tällainen kerrontatyyli luo oudon vaikutelman. Toisaalta se auttaa katsojaa uppoutumaan musiikaalin maailmaan, koska maailmassa jossa jengiläiset tanssivat taistellessaan on helppo uskoa myös tunteistaan laulavat henkilöt.

Toinen merkittävä tanssia kerronnassa käyttävä kohtausta on tanssiaiset, jossa Tony ja Maria tapaavat ensimmäisen kerran. *Romeossa ja Juliassa* päähenkilöt tapaavat sattumalta Capuletin suvun tanssiaisissa. Lyhyessä muutaman sivun kohtauksessa pääpari ehtii tavata, rakastua ja kokea ensisuudelman. *West Side Storyssa* kohtausta on rakenteeltaan melko samanlainen, mutta siihen on lisätty musiikkia ja tanssia. Kohtausta on sijoitettu sosiaalitalon voimistelusaliiin, johon molemmat jengit ovat saapuneet viettämään iltaa ja rentoutumaan. Tanssiaisissa on yhteistanssi, joka muuttuu äkkiä jengien väliseksi kilvoitteluksi. Jännitteitä kuvataan jengien johtajien ja heidän pariensa välillä tanssilla. Kaksintaistelu muuttuu vähitellen koko joukon tanssimiseksi. Tämän hurmoksen keskellä Tony ja Maria tapaavat ensimmäisen kerran. Tapaamisen aikana muu maailma häviää ja tilanteeseen jäävät vain he kaksi. Kohtaaminen loppuu suudelman, joka katkaisee fantasian, kun Marian veli ryntää paikalle. Kohtausta säilyttää siis tapahtumiltaan pitkälti alkuperäistarinan rungon, mutta lisää siihen jengien välisen vastakainasettelun tanssin muodossa.

Tanssillinen kerronta tuo *West Side Storyn* realistiseen tapahtumaympäristöön annoksen satumaisuutta. Sen avulla kerrotaan hyvin havainnollistavasti kilpailevien jengien ja ihmisten välisistä suhteista. Varsinkin alkukohtausta on tarinan kannalta erinomaisesti

toteutettu. Sillä saadaan esiteltyä tarinan keskeiset vastavoimat lähes sanattomasti. Tanssin kieli on olennainen osa *West Side Storyn* kerrontaa, joissain kohdin jopa olennaisempi kuin laulut ja sanoitukset.

4.4 Yhteenveto

West Side Story kuuluu musikaalien klassikkokaartiin ja sitä esitetään edelleenkin aktiivisesti joka puolella maailmaa. Sen alkuperäisen ensi-illan aikaan se kuvasi osuvasti amerikkalaisen nuorisokulttuurin ongelmia, nykypäivänä taas ihmiset tuntevat jo tarinan ja laulut entuudestaan ja nauttivat klassikosta. Aikansa yhteiskunnallisesta teoksesta on tullut koko kansan viihdettä.

West Side Story on hyvä esimerkki sovitetusta musikaalista, joka ottaa lähdemateriaalinsa hyvin huomioon, mutta lisää joukkoon myös paljon omia ideoita. Se on selkeästi oma itsenäinen teoksensa, joka toimii vaikka alkuperäinen tarina ei olisikaan tuttu. *West Side Story* ilmestyi musikaalien kulta-aikana ja sen kerronnassa tiivistyy hyvin se, mistä perinteisessä musikaalissa on kysymys. Dialogi, laulut ja tanssi muodostavat kokonaisuuden, jossa eri osa-alueet tukevat toisiaan.

5 Alkuperäinen musikaali ja elokuvakerronta: *Dr. Horrible's Sing-Along Blog*

5. marraskuuta 2007 Yhdysvaltojen käsikirjoittajien liitto Writer's Guild of America meni laksoon pysäyttäen melko tehokkaasti Hollywoodin viihdekoneiston toiminnan. Lakkoilijoiden joukossa oli myös enimmäkseen TV:n puolella mainetta niittänyt käsikirjoittaja-ohjaaja Joss Whedon, joka oli kerännyt kulttimainetta luomiensa sarjojen *Buffy The Vampire Slayer*, *Angel* ja *Firefly* ansiosta. Hän näki lakossa tilaisuuden tehdä jotain uutta vakituisen studiojärjestelmän ulkopuolella. Niinpä hän kirjoitti ja sävelsi veljiensä Zachin ja Jedin sekä Jedin vaimon Maurissa Tancharoenin kanssa musikaalin, joka julkaistaisiin kolmeosaisena lyhytelokuvana internetissä.

Suurin osa produktion henkilökunnasta työskenteli ilmaiseksi. Henkilökunnalle maksettaisiin, jos teos saataisiin tuottamaan. Projektilla oli kaksi budjettia: se, millä homma

saataisiin tehtyä ja se, millä tekijät saisivat palkkaa. Ensimmäinen oli hieman yli 200 000 dollaria, toinen noin tuplat siitä. (Rosen 2009.)

Maailmanvalloituksesta ja naapurin pesulan tytöstä haaveilevasta superroistosta kertova *Dr. Horrible's Sing-Along Blog* ilmestyi heinäkuussa 2008. Aluksi se oli saatavilla suoraan teoksen internetsivuilta ilmaiseksi, myöhemmin se tuli myyntiin iTunesissa ja DVD-julkaisu ilmestyi joulukuussa 2008. Marraskuussa 2008 Joss Whedon ilmoitti, että kaikki ovat saaneet projektista palkkaa ja laskut on maksettu (Whedon 2008).

Dr. Horrible on erinomainen esimerkki riskinotosta, joka kannatti. Se on myös erinomainen esimerkki hyvästä, varsin perinteisesti rakennetusta musikaalista, joka kuitenkin tuntuu hyvin tuoreelta ja innovatiiviselta. Tässä luvussa käyn läpi teoksen sisältöä ja nostan esiin sen käyttämiä elokuvallisia kerrontakeinoja.

5.1 Ensimmäinen näytös

Dr. Horriblen aloitus on musikaalille hyvin epätyypillinen. Muutaman sekunnin alkutekstien jälkeen alkaa lähes neljäminuuttinen monologi, jossa päähenkilö pitää omaa blogiaan puhumalla webbikameralle. Koko pitkässä kohtauksessa ei ole yhtään leikkausta tai musiikkia ja kamerakin pysyy koko ajan paikallaan. Monologin loppupuolella musiikki alkaa soida ja silloin siirrytään ensimmäiseen musiikkinumeroon.

My Freeze Ray –kappale hyödyntää elokuvakerrontaa liikkumalla useassa paikassa ja ajassa yhtä aikaa: Tohtori laulaa suoraan webbikameralle. Samalla näytetään häntä pesulassa, jossa hän on yhtä aikaa ihastuksensa Pennyn kanssa. Lisäksi pesulakohtauksesta näytetään useita eri versioita; yhdessä Tohtori laulaa, mutta kukaan muu ei huomioi häntä, yhdessä hän puuhailee pesulassa normaalisti laulun kuuluessa taustalla ja yhdessä Tohtori laulaa vahingossa Pennylle ääneen. Lisäksi on vielä fantasiataso, jossa Tohtori pysäyttää ajan ja tanssii Pennyn kanssa romanttisesti. Nämä kaikki tasot on leikattu yhteen selkeäksi kokonaisuudeksi. Näin saadaan kerrottua yhdessä lyhyessä laulussa paljon: päähenkilö on ujo superroisto, joka on ihastunut pesulan kauniiseen tyttöön mutta ei uskalla tehdä aloitetta. Lisäksi laulussa Tohtori laulaa lähinnä upeasta jäädytysäteestään ja maailman valloittamisesta. Sanoitukset ja kuvamateriaali yhdessä kertovat päähenkilön tavoitteet: maailman herruus ja vastarakkautta ihastukselta.

Myös laulun lopetuksessa hyödynnetään elokuvakerronnan keinoja: laulu loppuu äkillisesti, kun kesken viimeisen kertosäkeen Tohtorin kaveri astuu sisään keskeyttäen laulun. Tällä myös viestitetään katsojille, että teos on tietoinen omasta genrestään.

Seuraavaksi esitellään rakkaustarinan lisäksi toinen tärkeä juonielementti. Tohtori on hakenut paikallisen rikollisjärjestön, Evil League of Evilin, jäseneksi. Hän saa järjestöltä kirjeen, joka esitetään genrelle uskollisesti laulaen. Kun Tohtori avaa kirjeen ja alkaa lukemaan, hänen selkänsä takaa hyppää esiin kolme cowboyta, jotka laulavat kirjeen sisällön. Käy ilmi, että Tohtorin täytyy suorittaa näkyvä rikos liigaan pääsemiseksi. Hänellä on suunnitelmissa kuljetusauton (joka kuljettaa hyvin itsetietoisesti nimettyä wonderfloniumia) ryöstö, jota hän lähtee toteuttamaan.

Ensimmäisen näytöksen toinen merkittävä musikaaliluku A Man's Gotta Do on rakenteeltaan mielenkiintoinen. Se alkaa Tohtorin lauluna hänen velvollisuuksistaan, mutta pian laulun kaappaa hänen arkkivihollisensa, supersankari Captain Hammer. Hänen ensimmäisistä fraaseistaan saa heti kuvan minkälaisesta hahmosta on kyse:

Stand back everyone, nothing here to see
Just imminent danger, in the middle of it, me
Yes, Captain Hammer's here, hair blowing in the breeze
And the day needs my saving expertise

Kapteenin esittäytymisen ensisekunneista lähtien on selvää, että kyseessä on itserakas versio ns. perinteisestä supersankarista. Laulun aikana Kapteeni pelastaa Pennyn vaaralta, jonka hän itse asiassa itse vahingossa aiheutti. Lopputuloksena on se, että Tohtori onnistuu suunnittelemassaan ryöstössä, mutta samalla esittelee unelmien naisensa pahimmalle vihamiehelleen.

5.2 Toinen näytös

Toisen näytöksen avaava laulu *My Eyes* kertoo musiikin avulla kaksi vastakkaista mielen tilaa: surullinen Tohtori laulaa säkeistönsä mollissa, ihastunut Penny taas laulaa omansa duurissa. Viimeisessä säkeistössä molemmat melodiat yhtyvät kokonaisuudeksi. Tämä on hyvä esimerkki sävellyksen voimasta. Vaikka viimeisessä säkeistössä on välillä vaikea saada selvää kaikista sanoista, koska siinä menee päällekkäin kaksi eri

sanoitusta, niin tärkein vastakkainasettelu selviää jo melodioiden rakenteesta. Elokuvalinen kerronta tukee laulua näyttämällä Pennya ja Tohtoria paljon samassa kuvassa tai tilassa. Hei eivät kuitenkaan konkreettisesti kohtaa laulun aikana.

Tarinan keskivaiheilla väläytellään mahdollisuuksia Tohtorin valoisammasta tulevaisuudesta. Evil League of Evil tarjoaa Tohtorille vielä yhtä mahdollisuutta liittyä riveihinsä, ehtona se, että hän tekee pahoista teoista äärimmäisimmän, eli murhan. Tähän Tohtori ei kuitenkaan lähtökohtaisesti suostu. Hän myös tutustuu paremmin Pennyyyn ja hetken näyttää siltä, että ilmassa olisi molemmanpuoleista rakkautta. Tämä kuvio kuitenkin sortuu, kun Kapteeni ilmestyy paikalle ja kertoo Tohtorille olevansa Pennyn kanssa vain sen takia, että Tohtori haluaa hänet.

Näytöksen lopussa mustasukkainen Tohtori tekee päätöksen Kapteenin murhaamisesta. Laulu *Brand New Day* käyttää hyväkseen montaasitekniikkaa. Tohtorin laulaessa näytetään kohtauksia menneisyydestä, joissa Kapteeni nöyryyttää Tohtoria. Kuva on filteröity näyttämään vanhalta kotivideolta. Visuaalinen tyyli yhdistettynä koomisen liioiteltuun väkivaltaan tuo mieleen vanhat mykät slapstick-komediat. Toisen näytöksen lopetus merkitsee päähenkilölle sitä kohtaa, josta ei enää ole paluuta. Aikaisemmin oli mahdollisuuksia johonkin parempaan, mutta mustasukkaisuuden johdosta Tohtori haluaa maailman pahimmaksi roistoksi entistäkin enemmän.

5.3 Kolmas näytös

Viimeinen näytös alkaa laululla *So They Say*, jossa hyödynnetään hyvin elokuvakerrontaa. Laulun aikana seurataan kaikkia kolmea keskushenkilöä heidän valmistautuessaan uuden kodittomien turvakodin avajaisiin. Laulussa liikutaan sujuvasti eri henkilöiden ja paikkojen välillä. Välillä kuva jaetaan musiikkivideomaisesti useaan osaan, jolloin voi seurata useaa hahmoa yhtä aikaa. Tällaista tekniikkaa käytetään monesti näyttämömusikaaleissakin. Päähahmojen lisäksi isompaa kokonaiskuvaa laulussa edustavat Captain Hammerin fanit, jotka laulavat idolinsa erinomaisuudesta sekä uutisankkurit, jotka TV:n uutislähetyksessä myös kehuvat Kapteenin maasta taivaisiin. Näin luodaan entistä enemmän kontrastia suositun Kapteenin ja kellarissaan yksin puuhastelevan Tohtorin välille.

Turvakodin avajaisissa Captain Hammerin avajaispuhe muuttuu lauluksi, joka on hyvä esimerkki komedialaulusta. Periaatteessa *Everyone's a Hero* on ihan perinteinen sankarin laulama mahtipontinen, innostava laulu, jossa on piristävä sanoma ja tarttuva kertosaie. Koska Captain Hammer on hahmona suorastaan ällöttävän imelä ja omahyväinen, myös hänen laulunsa kulkee koko ajan innostavan ja kornin välimaastossa, eikä hän tietenkään missään vaiheessa unohda kehua itseään. Esimerkiksi kertosaie alkaa aina innostavasti, mutta sitten Kapteenin on pakko saada hieman omakehua mukaan:

Everyone's a hero in their own way
 Everyone's got villains they must face
 They're not as cool as mine
 But folks, you know it's fine to know your place
 Everyone's a hero in their own way
 In their own not-that-heroic way

Ensin Kapteeni siis kannustaa kaikkia, mutta palauttaa sitten maan pinnalle muistuttamalla, että on itse parempi. Kohtauksen koomisuutta lisää vielä se, että laulua kuunteleva yleisö on ihan innoissaan kuulemastaan, eikä kukaan älyä että heitä pilkataan. Kuitenkin suurin hauskuus tulee nimenomaan Captain Hammerin hahmosta itsestään ja hänen suhtautumisestaan ympäröivään maailmaan ja ihmisiin. Cohen & Rosenhaus ovat tulleet komedialauluja tutkiessaan samankaltaiseen johtopäätökseen:

One conclusion that emerges from studying comedy songs is that good ones are based usually on character, occasionally on situation, but almost never on jokes. (Cohen & Rosenhaus 2006, 95.)

Käyttäen viimeisetkin mahtipontisen kappaleen kliseet, *Everyone's a Hero* loppuu tietenkin modulaation ja joukkohurmokseen, jonka Tohtori saapuu keskeyttämään.

Muutamaa lyhyttä repliikkiä lukuun ottamatta elokuvan viimeiset kymmenen minuuttia (eli noin neljäsosa koko kestoista) on laulua. Tämä on rohkea dramaturginen ratkaisu, mutta se toimii hyvin. Mielenkiintoinen yksityiskohta on myös se, että koko kolmannessa näytöksessä päähenkilöllä on vain yksi, hyvin lyhyt puhuttu repliikki. Tämä ratkaisu tuo mieleen *Phantom of the Operan*, jossa Kummituksen hahmo laulaa kaikki repliikkinsä.

Tarinan loppuhuipennuksessa Kapteenin tappamiseen tarkoitettu ase räjähtää surmaten vahingossa Pennyn. Näin Tohtori täyttää vahingossa hänelle annetun tehtävän,

mutta menettää elämänsä rakkauden. Viimeinen laulu *Everything You Ever* on tekstillisesti melko poikkeava monista musikaalilauluista. Yleensä musikaalien lauluissa on suhteellisen vähän alatekstiä, koska hahmot laulavat rehellisesti suoraan sydäimestä. Tässä tapauksessa kuitenkin laulussa on koko ajan vahva alateksti. Tohtori laulaa siitä, kuinka hänellä on nyt kaikki mitä hän halusi. Kuitenkin hän ja katsoja tiedostavat koko ajan hänen surunsa. Näin lauluun tulee mielenkiintoinen kontrasti ja se tekee tarinan viimeisistä minuuteista yllättävän surullisia ottaen huomioon teoksen yleisen kevyen luonteen.

5.4 Musikaali musikaalissa – *Commentary! The Musical*

Dr. Horriblen DVD-julkaisu kätkee sisälleen mielenkiintoisen bonuksen: *Commentary! The Musical* on musikaaliversio perinteisestä DVD-kommenttiraidasta, jossa tekijät kertovat elokuvan teosta. Se on koko elokuvan mittainen ja se sisältää määrällisesti alkuperäisteosta enemmän musiikkia. Kommenttiraidalla ääneen pääsevät kirjoittajien, ohjaajan ja näyttelijöiden lisäksi muun muassa avustajat, jotka laulavat perinteiseen musikaalityyliin oman osansa tärkeydestä.

Commentary! The Musical noudattaa rakenteeltaan myös varsin perinteistä kaavaa. Vaikka se on näennäisesti kommenttiraita, niin se on oikeasti tiiviisti kirjoitettu musikaali, jossa päähahmojen (eli tekijöiden) välille rakennetaan konflikteja ja kaikki laulavat rehellisesti tunteistaan. Tunne ns. aidosta kommenttiraidasta pyritään välittämään sillä, että välillä dialogissa tai lauluissa viitataan ruudulla näkyviin tapahtumiin. Kaikki raidalla esiintyvät ihmiset esittävät eräänlaista karikatyyriversiota itsestään.

Commentaryssa myös kommentoidaan musikaalien konventioita satiirisesti. Esimerkiksi monissa musikaaleissa olevaan väkinäisen onnelliseen loppuun päästään, kun juuri ennen viimeistä laulua pääosanesittäjä laulaa yksin surullisena studiossa ja muut tulevat paikalle. He sanovat ratkaisseensa kaikki ongelmansa. Ennen kuin tätä päästään purkamaan enempää, joku toteaa ”We only have three seconds left, everybody be happy!” ja näin päästään perinteisen iloiseen loppulauluun. Toinen hyvä esimerkki on juuri edellä mainittu loppulaulu, joka purkaa sekä sanallisesti, että musiikillisesti musikaalien eppisten loppulaulujen rakennetta. Laulun viimeisessä säkeistössä lauletaan näin:

Commentary
 Here's the big finish
 Where we build up the tension
 And we get really quiet
 Then we stop being quiet
 And repeat the title - Commentary

Viimeisessä kolmessa fraasissa musiikki käyttäytyy täsmälleen niin kuin sanoissa sanotaan hiljentyen kohdassa "and we get really quiet" ja vastaavasti koventuen seuraavassa fraasissa. Laulu tekee siis tavallaan pilaa itsestään.

Commentary! on kiinnostava muotokokeilu. Se on suunnattu ensisijaisesti Dr. Horriblen faneille, jotka tuntevat teoksen ja tekijät sen verran hyvin, että ymmärtävät lukuisat sisäpiirinvitsit. Lisäksi *Commentary!* toimii hyvänä pikakurssina musikaalien konventioihin ja se on varmaankin maailman ensimmäinen ja ainoa musikaali musikaalista musikaalissa. Voisi jopa sanoa, että se on maailman ensimmäinen metamusikaali.

5.5 Yhteenveto

Dr. Horrible's Sing-Along Blog hyötyy mielestäni paljon siitä, että sen muodoksi on valittu nimenomaan musikaali. David Spencerin (2005, 37) mukaan musikaalit hyötyvät siitä, jos ne sijoittuvat johonkin eksoottiseen aikaan tai paikkaan. *Dr. Horriblen* maailma on selkeästi nykyaikaa, mutta supersankarien ja -roistojen arkipäiväisyys tuo siihen eksoottisen sävyn. Lauluun puhkeavat hahmot tuntuvat tällaisessa maailmassa ihan luonnolliselta asialta. Lauluilla osataan myös leikitellä ja hahmot ovat selvästi koko ajan tietoisia laulamisestaan. Juuri tämä leikkisä asenne saa aikaan sen, että katsoja uskoo tarinan tapahtumiin ja laulut tuntuvat luonnollisilta osilta kokonaisuutta. Lisäksi laulujen avulla tarina pystytään kertomaan tiiviisti sen tehon kuitenkin pahemmin kärsimättä. Elokuva on vain tavallisen TV-sarjajakson mittainen (noin 42 minuuttia), mutta silti se onnistuu kertomaan kokonaisen tarinan, jossa on kiinnostavat hahmot sekä selkeä alku, keskikohta ja loppu.

Esteettisesti *Dr. Horrible* eroaa melkoisesti stereotyyppisestä musikaalista. Monesti musikaaleihin yhdistyy mielikuva isoista kuoroista ja massiivisista tanssinumeroista, mutta *Dr. Horriblessa* ei ole kumpaakaan. Tarina keskittyy tiiviisti pääkolmiksen ympärille ja

musiikkinumeroitkin ovat enimmäkseen sooloja tai duettoja. Myös kuvaus ja leikkaus on hyvin maltillista, sisältäen paljon pitkiä ottoja ja tiiviitä kasvokuvia. Visuaaliseen ilmeeseen on varmasti vaikuttanut paljon rajallinen budjetti, mutta tässä tapauksessa se toimii ehdottomasti teoksen eduksi. Kotikutoinen ulkoasu yhdistettynä sarjakuvamaiseen juoneen toimii yllättävän hyvin. Lisäksi musiikkinumeroissa jää paljon tilaa näyttelijöiden tulkinnalle, koska niitä ei ole hukutettu isojen koreografioiden sekaan. Tietysti musiikkinumeroita miettiessä ei pidä unohtaa sitä, että hyvässä musikaalissa itse musiikin pitää olla hyvää ja tämän puolen *Dr. Horrible* hoitaa ainakin omasta subjektiivisesta näkökulmastani katsottuna erinomaisesti.

Tarinankerronta laulujen avulla toimii myös esimerkillisesti. Tässä mielestäni tärkeää on se, että lauluissa ei vain lauleta tunteista tai tanssita näyttävästi, vaan niissä myös toimitaan. Samalla tavalla kuin puhedraamassa, myös musikaaleissa hahmojen toiminta kertoo useasti paljon enemmän kuin dialogi. *Dr. Horriblessa* suurin osa lauluista kytkeytyy yhteen tarinan ja hahmojen kannalta olennaiseen toimintaan. Esimerkiksi ensimmäisen näytöksen päättävä *A Man's Gotta Do* on periaatteessa lauluksi muutettu toimintakohtaus. Elokuvan päättävässä laulussa tarinankerrontaan käytetään montaaiteknikkaa, jossa laulun aikana näytetään mitä eri hahmoille tapahtui. Oikeastaan nämä molemmat esimerkit ovat sidoksissa elokuvamuotoon. Laulun aikana tapahtuvasta toiminnasta ja toimimisesta on paljon helpompi tehdä mielenkiintoista leikkauksien ja paikanvaihtojen avulla, teatterissa tämä on hankalampaa.

Dr. Horriblen merkittävin ansio genressään on kuitenkin mielestäni se, että se on täysin tekijöidensä näköinen. Koska kaikki maksettiin omasta pussista, Whedon ja kumppanit pystyivät toimimaan ilman isojen tuotantoyhtiöiden asettamia tulostavoitteita ja muita rajoituksia. Lisäksi ensijulkistuksessa teos haluttiin nimenomaan pitää ilmaisena, että mahdollisimman moni pääsisi sen näkemään. Lähtökohdat olivat siis puhtaasti teoksen sisällössä, eivät kaupallisuudessa. Tämä on iso ero verrattuna esimerkiksi Suomessa tuotettaviin musikaaleihin, jotka monesti mielletään yleisömagneeteiksi, joilla rahoitetaan muut ”vakavammat” tuotannot.

6 Musikaalin luomisprosessi: *Haudankaipuu!*

Tammikuussa 2011 sai ensi-iltansa *Haudankaipuu! Eli pieni epäelämänmakuinen musiikki*, joka oli minun työharjoitteluni ohjaajantyön alueella. Kirjoitin ja sävelsin sen yhdessä luokkatoverini Tanja Huuskosen kanssa. Tässä luvussa käyn läpi *Haudankaipuun* kirjoitusprosessia ja niitä työkaluja, joita käytimme teosta luodessamme. Tarkoituksenani on hahmottaa, miten perinteisen muotoinen musiikki rakentuu alusta alkaen. Kaikkia seuraavaksi mainittuja asioita kehitimme usein päällekkäin, mutta olen selvyyden vuoksi jakanut kaikki vaiheet erillisiin osiin.

6.1 Idea ja alkuhahmotelmat

Kevättalvella 2009 aloin miettiä omaa lopputyöohjaustani kunnolla ja kasasin kaikki siihen mennessä syntyneet ideat tarkasteltavaksi. Tässä vaiheessa ainoa selvä asia oli se, että halusin tehdä musikaalin, koska tyyllilaji on aina kiinnostanut minua. Kiinnostukseni musikaaleja kohtaan oli ohjaamisen lisäksi myös musiikissa ja dramaturgiassa, joten oman musikaalin kirjoittaminen ja säveltäminen tuntui loogiselta vaihtoehdolta. Halusin myös yhdistää työhöni palavan rakkauteni hirviöelokuvia kohtaan ja näin syntyi idea zombimusikaalista.

Kevätlukukauden loppuun mennessä olin saanut hahmoteltua jonkinlaisen perusidean musikaalille. Tavoitteenani oli paitsi kirjoittaa vetävä juttu, myös tutkia musikaalien dramaturgiaa ja käyttää jo olemassa olevia konventioita nähdäkseni miten ne toimivat käytännön kirjoitusprosessissa. Listasin myös kattavasti suosikkimusikaalini ja ne ominaisuudet, joiden takia ne ovat mielestäni hyviä ja koskettavia. Lopulta teoksen selkeimmiksi esikuviksi nousivat Richard O'Brienin *The Rocky Horror Show*, Andrew Lloyd Webberin ja Tim Ricen *Jesus Christ Superstar*, Jonathan Larsonin *RENT* sekä Joss Whedonin lyhytelokuva *Dr. Horrible's Sing-Along Blog*. Jokainen näistä teoksista vaikutti lopputulokseen, jotkut tietoisemmin kuin toiset.

Halusin itselleni kirjoitusurakkaan työparin, joten pyysin luokkatoveriani Tanja Huuskosta mukaan projektiin. Esittelin Tanjalle ideani maan alla elävistä zombeista, ja onnekseni Tanja lähti ilomielin mukaan. Aloituspäätöskokouksessa minulla oli tarjottavana tapahtumapaikka, muutama tarinan kannalta tärkeä hahmo sekä juonen alkuasetelma, mut-

ta ei vielä mitään tarkempaa ideaa sen kulusta. Lähdimme hahmottelemaan tarinaa ja hahmoja tältä pohjalta.

6.2 Hahmot

Haudankaipuun hahmot syntyivät pitkälti tarinan ehdoilla. Tarkoituksenamme oli kertoa tarina tiiviistä yhteisöstä, jossa on monia vahvoja persoonallisuuksia, joten lähdimme kehittämään hahmoja puhtaasti ominaisuuksien perusteella. Heti alusta asti ajattelimme asioita myös käytännön kannalta. Koska tästä oli tulossa kouluproduktio, oli selvää, että mukaan olisi hyvin vaikea saada musikaaleihin monesti yhdistettäviä suuria väkijoukkoja tai isoa orkesteria. Lisäksi minua kiehtoi ajatus ns. köyhästä musikaalista, joka ei olisi tuotantoarvoiltaan massiivinen, vaan keskittyisi olennaiseen eli musiikin avulla kerrottuun tarinaan. Päätimme siis kehittää toimivan musikaalin mahdollisimman pienellä hahmokaartilla. Lopulta hahmoja syntyi kahdeksan kappaletta, joista jokaisella tulisi olemaan lähes yhtä iso osa tarinassa.

Ajattelimme hahmojen luonnissa sitä, minkälaiset vastaparit synnyttäisivät kiinnostavaa kanssakäymistä ja draamaa. Loimme hahmoista karikatyyreja, joilla on muutama perusominaisuus (sukupuoli, johtava luonteenpiirre), joiden pohjalta voisimme lähteä kirjoittamaan varsinaista tekstiä. Henkilöt syntyisivät sitten kirjoitusprosessin aikana. Aluksi nimesimme hahmot heidän ominaisuuksiensa mukaan, esimerkiksi Päähenkilö, Pomo, Koomikko. Kun hahmojen perusluonteet olivat selvillä, aloimme miettiä heidän välisiä suhteitaan. Kuka arvostaa ketä, ketkä eivät tule toimeen, kuka johtaa, kuka seuraa ja niin edelleen. Lopulta meillä oli kasassa kaavio, jossa näkyi hahmojen rooli tarinassa sekä heidän väliset suhteensa.



Kuvio 1. Luonnos näytelmän hahmoista ja heidän suhteistaan.

Mielenkiintoisin hahmoihin liittyvä ratkaisu oli hahmo nimeltä Kaino, joka oli ns. perinteinen, puhekyvytön, näennäisesti tyhmä zombi. Kainolla oli olennainen osa tarinassa ja sen loppuratkaisussa, mutta ei oikeastaan ollenkaan kunnollisia repliikkejä. Tällaisen hahmon kirjoittaminen keskelle paljon puhetta tuottavaa hahmokaartia oli haastavaa, mutta myös hyvin palkitsevaa.

Hahmojen nimet syntyivät vähitellen kirjoitusprosessin aikana. Emme halunneet mitenkään alleviivata näytelmän henkilöiden kansalaisuutta, joten suljimme heti alussa pois suurimman osan perinteisimmistä suomalaisista nimistä. Halusimme nimiin jotain hieman perinteisestä poikkeavaa, mutta emme kuitenkaan halunneet lähteä fantasialin-

jalle. Lopulta jotkut hahmojen nimistä kuvasivat itse hahmoa paljonkin (esimerkiksi Kaino) ja jotkut taas vain kuulostivat sopivilta (esimerkiksi Oliver).

Koska kirjoittajia oli kaksi, keskustelimme heti alkuvaiheessa paljon siitä, miten kukin hahmo puhuu ihan kielellisellä tasolla. Tämä helpotti kirjoittamista siinä suhteessa, että tuotettu tekstimateriaali oli alusta asti kielellisesti melko yhtenäistä. Monet hahmoihin liittyvät asiat tietysti elivät paljon kirjoitusprosessin aikana ja niihin sopeuduttiin, mutta tarkat ennakkosuunnitelmat helpottivat parityöskentelyä huomattavasti.

Kun hahmokaarti oli saatu kasaan, aloitimme juonen tarkan rakentelun.

6.3 Juoni ja rakenne

Juonessa lähtökohtamme oli täysin rakenteellinen. Keskityimme juonta rakentaessamme käytännön tapahtumiin, emme niinkään temaattiseen sisältöön. En enää oikein hahmota, miksi päädyimme tällaiseen ratkaisuun, mutta se tuntui toimivan. Ne teemat, jotka näytelmään päätyivät, tulivat sinne suurimmaksi osaksi kirjoittajien alitajunnasta ilman ennakkosuunnittelua.

Rakenteellisesti juonesta tuli hyvin perinteisen mallinen kasvava konflikti, joka sitten huipentui ratkaisussa. Sivujuonissa käsiteltiin eri hahmojen välisiä suhteita ja niiden kehittymistä. Tarinassa kulki periaatteessa pääkonfliktin lisäksi ainakin kolme rakkaustarinaa, mutta näistä vain yksi sanallistettiin selkeästi, muut olivat hienovaraisempia. Tarina eteni lineaarisesti, kahta poikkeusta lukuun ottamatta. Ensimmäisen näytöksen loppupuolella oli juhlakohtaus, jossa hahmot joivat itsensä humalaan. Käänsimme alkoholin vaikutuksen elävissä kuolleissa päälaelleen normaalista; muistin menettämisen sijasta he alkoivatkin muistaa asioita, joita kuvattiin pienillä nykyhetkeen sulautuvilla takaumilla. Toinen kronologiaa rikkova kohtaus oli toisen näytöksen alku, jossa näytettiin kuinka näytelmän hahmot muuttuivat zombeiksi. Tyyliä tässä pitkässä kohtauksessa oli ylivedetty slapstick-komedia. Se toi myös sopivasti kontrastia hahmojen entisen ja nykyisen elämän välille.

Halusimme myös näytelmään prologin, joka toimisi katsojille johdatuksena näytelmän hieman erikoiseen maailmaan. Päätimme tehdä opetusvideon, joka opettaisi hassun

laulun muodossa katsojille zombitappotaitoja, näin luoden heti alkuun sellaisen oletuksen, että näytelmän maailmassa zombit ovat ihan arkipäiväinen ilmiö. Lopulta prologin kohtausta ja laulu muotoutuivat lyhyeksi videopätkäksi, joka pyöri aulassa ennen esityksen alkamista.

6.4 Laulut

Samalla kun rakensimme juonikuvioita, ajattelimme myös koko ajan sitä, mitkä kohdat juonesta tulisi kertoa lauluna. Cohen ja Rosenhaus (2006, 69) kutsuvat tätä vaihetta nimellä *song spotting* tai *routining*. Heidän mukaansa tähän vaiheeseen kuuluu laulujen paikkojen päättämisen lisäksi niiden sisältö, tunnelma tai tyyli, kuka tai ketkä laulun laulavat sekä sisältääkö numero tanssia, laulua vai molempia. Jotkut kohdat olivat varsin selkeitä ja pysyivät melko muuttumattomina koko prosessin ajan (esimerkiksi kummankin näytöksen lopetukset), jotkut taas löytyivät yrityksen ja erehdyksen kautta. Tästä esimerkkinä kohtausta, jossa Oliverin kaveri Kristian kiusoittelee Oliveria, koska hän on ihastunut tarinan päähenkilöön, Miaan. Ensimmäisessä versiossa Kristianilla oli pitkä, hauskaksi tarkoitettu laulu aiheesta. Myöhemmin tekstin editointivaiheessa huomasin, että laulu on liian pitkä sisältönsä nähden ja se pysäyttää tarinan kulun. Niinpä poistin koko laulun ja korvasin tämän hyvin lyhyellä Oliverin ja Kristianin välisellä sananvaihdoilla. Sama asia pystyttiin ilmaisemaan lyhyellä ja ytimekkäällä dialogilla ja loppu jäi alatekstiin näyttelijöiden ilmaistavaksi ja yleisön tulkittavaksi sen sijaan, että asiaa olisi hierottu katsojien naamaan.

Tärkeää oli myös se, että laulujen ja puhuttujen kohtausten dynamiikka oli kohdillaan. Siirtymät dialogista lauluun ja toisinpäin piti olla sulavia. Mikään kohtausta ei saanut vaikuttaa siltä, että siinä olisi laulu vain sen laulun itsensä takia, vaan kaiken piti palvella juonta sekä hahmojen kehitystä. Joistain lauluista tuli enemmän irtonumeromaisia, mutta siihen oli perusteet. Esimerkiksi näytelmän antagonistin esittelevä Pomon Laulu oli rakennettu siten, että hahmon saapumista pedattiin ensin suurena tapahtumana ja kun hän viimein tuli ensimmäisen kerran näyttämölle, hän otti tilan haltuun rock-konserttien henkeä mukaillen. Lisäksi laulu oli säveleltään ja sanoitukseltaan (ja hieman myös ohjauksellisilta ratkaisuiltaan) osaltani selkeä kunnianosoitus *Rocky Horror Shown Sweet Transvestite* -kappaleelle. Mielenkiintoisena yksityiskohtana tekstin lopulliseen versioon jäi joidenkin laulujen työnimet, jotka toivat kokonaisuuteen hieman

us, joka esitettäisiin kertovana kuorolauluna, hieman *Sweeney Toddin* malliin. Yhdessä käsikirjoituspalaverissa pyörittelimme tuntikaupalla erilaisia nimiä näytelmälle ja lopulta päädyimme Haudankaipuu-nimeen. Lisäsimme vielä nimen perään huutomerkin antaaksemme sille vanhan b-elokuvan henkeä. Palaverin päätyttyä Tanja ilmoitti haluavansa kokeilla laulun sanojen kirjoittamista. Kun olin päässyt kotiin, sähköpostissani oli Haudankaipuu-laulun sanat. Nämä sanat päättyivät sellaisenaan lopulliseen näytelmään. Kun olin lukenut sanat, aloin välittömästi hahmotella niille säveltä. Runko oli kasassa noin viidessätoista minuutissa. Myös sävel päättyi lähes sellaisenaan lopulliseen versioon.

Laulun rakenne oli varsin yksinkertainen. Tässä näyte ensimmäisestä säkeistöstä ja kertosäkeestä:

Lyhyt kyllä elämä
Lähes kaiken näkevä
Tulvillaan odotusta
Maan levosta
Miten voisi lohduttaa,
Kannustaa toisia jatkamaan?

Haudankaipuu
Lämmität sydämessä
Ikuisen edetessä
Haudankaipuu
Antaa ajatuksen
Salpaa hengityksen

Sanoitus noudatti perinteistä kaavaa säkeistö-kerto-säkeistö-kerto-toisto. Se tuntui myös ensilukemalla varsin synkältä, joten lähdin hakemaan säveltäkin mollivoittoisesti. Jaoin sävellyksen kolmeen osioon: säkeistön neljä ensimmäistä fraasia olivat oma teemansa, kaksi seuraavaa toimivat ”bridgenä” kertosäkeelle ja sitten kertosäe omana kokonaisuutenaan. Jaoin myös säkeistöt siten, että ensimmäisen säkeistön ja kertosäkeen laulavat miehet, toisen naiset ja viimeisen kertosäkeen koko kuoro. Lisäksi kertosäkeeseen lisäsin miehille ja naisille omat stemmat tuodakseni siihen voimaa ja väriä. Viimeisenä kehitysvaiheena lisäsin viimeiseen kertosäkeeseen modulaation, joka toi lopetukselle nostetta. Lopullisessa versiossa modulaation kohdalla kitarat vaihtuivat puhtaasta särölle, näin viimeistellen laulun kaaren.

Lopulta Haudankaipuuta kuultiin kolmessa kohdassa näytelmää: alussa, toisen näytöksen alkupuolella ja lopussa. Toistoissa sanoitukset muuttuivat hieman, mutta pääasiassa kappale esitettiin aina lähes samalla tavalla. Suurin ero eri kohtien välillä oli se, että alussa kappaleen esitti vielä yleisölle tuntematon joukko ihmisiä, lopussa taas laulu henkilöityi hahmoihin, joita tarinassa oli seurattu. Näin myös itse laulu kävi läpi kehityskaaren yleisestä henkilökohtaiseen.

6.4.2 Finaali I – musikaalikohtaus

Cohen ja Rosenhaus (2006, 97) määrittelevät musikaalikohtauksen siten, että se on pidempi ja monimutkaisempi kuin perinteinen musiikkinumero ja se yhdistelee elementtejä useista muista teoksessa esiintyvistä lauluista

Olin jo pitkään halunnut kokeilla musikaalikohtauksen kirjoittamista ja Haudankaipuun ensimmäisen näytöksen lopetuksessa siihen tarjoutui mahdollisuus. Tarkoitus oli yhdistää monta siihen mennessä kuultua musiikillista teemaa yhdeksi kokonaiseksi äänivaliksi, joka päättäisi ensimmäisen näytöksen. Tanja teki sanoituksista ensimmäisen version, jota minä sitten lähdin muokkaamaan.

Laulun pohjana oli sanoituksia neljästä eri kappaleesta, jonka lisäksi siihen tarvittiin vielä myös oma teema, joka sitoo kaikki palaset yhteen. Sanoitukset syntyivät intuitiivisesti draaman ehdoilla, eikä meillä alkuvaiheessa ollut selkeää kuvaa siitä, miten eri teemat sopivat yhteen. Olimme kumpikin tehneet sävellyksiä omilla tahoillamme vapaasti, joten oli yllättävää, että teemat sopivat yhteen varsin hyvin pienten sävellajimuutosten jälkeen.

Aloitin säveltämisen kehittämällä ensin kappaleen oman teeman. Tämän tein sillä periaatteella, että muut teemat sopisivat siihen ympärille mahdollisimman hyvin. Kehitin siis pääsävelen täysin rakenteellisesta näkökulmasta. Halusin myös kokeilla monia päällekkäisiä melodioita, joissa lauletaan montaa eri teemaa päällekkäin. Koska minulla ei ole minkäänlaista musiikillista koulutusta, nämä kohdat syntyivät yrityksen ja erehdyksen kautta.

Käsikirjoituksen neljännessä ja viimeisessä kokonaisessa versiossa kappaleen viimeinen kokonainen säkeistö oli seuraavanlainen.

HUGO

Me johtaviin asemiin
koko maan maisemiin
Itsemme viemme
Yhdessä ylös taistelemme

MIA & ALISA

Rauhaa jos haluamme
Taisteluun joudumme
Oikeutta puolustamme
Yhdessä vastaan taistelemme

Tässä kohtaa päällekkäin meni siis kaksi eri sanoitusta ja säveltä ja se tuntui toimivan varsin hyvin. Kun näytelmää oli harjoiteltu jo muutama kuukausi, päätin lisätä säkeistöön vielä muutaman päällekkäisyyden. Tavoitteenani oli se, että jokainen hahmo olisi tässä kohtaa mukana laulussa. Lopulta tuossa viimeisessä säkeistössä kulki yhtä aikaa neljä melodiaa ja sanoitusta. Kaksi lisättyä melodiaa olivat venytetympiä ja niissä oli vähemmän sanoja. Näin ne täydensivät kahta tekstillisesti runsasta osaa.

Kaiken kaikkiaan tämä kokeilu musikaalikohtauksen teosta onnistui yllättävän hyvin ottaen huomioon, että laulu rakentui pitkälti intuitiivisesti ja jotkin musiikilliset teemat sopivat yhteen lähinnä vahingossa.

6.5 Viimeistely

Saimme tekstin ensimmäisen version valmiiksi alkuvuodesta 2010. Tämän jälkeen jätimme tekstin vähäksi aikaa hautumaan, jotta siihen saisi muokausvaiheessa hieman etäisempää näkökulmaa. Kun sitten aloitimme tekstin muokkaamisen, suurin osa muutoksista oli aika pieniä. Joihinkin kohtauksiin kirjoitettiin vähän lisää lihaa luiden ympärille, toisista taas poistettiin tyhjäkäyntiä. Tässä vaiheessa tekstistä poistettiin paljon näyttämöohjeita, jotka oli alun perin kirjoitettu enemmän auttamaan meitä kirjoittajia tapahtumien hahmotuksessa.

Musikaalin dramaturgian kannalta suurimmat muutokset olivat yhden laulun poistaminen kokonaan ja yhden pitkän dialogikohtauksen muuttaminen puoliksi lauluksi. Tämä oli rytmillisesti iso muutos, koska sillä saatiin leikattua useampi sivu dialogia ja tiivistettyä se yhteen lauluun. Uudelleenkirjoitusvaiheessa lauluihin ei tehty enää suuria muutoksia.

Kun teksti lähti alkusyksystä 2010 näyttelijöille, se oli melko lukkoon lyöty. Harjoitusprosessin aikana poistin joitain turhaksi kokemiani repliikkejä. Joissain kohdissa annoin myös tekstin elää näyttelijöiden käsittelyssä, jotta puhe sopisi paremmin näyttelijöiden suuhun.

Laulujen sovitustyö oli käynnissä koko harjoitusprosessin ajan. Sanoitukset ja sävellykset pysyivät pääpiirteittäin samanlaisina, mutta lauluharmonioita muuteltiin, lisättiin ja poisteltiin kokeilun kautta. Tässä vaiheessa pyrin huomioimaan näyttelijäkaartin vahvuudet. Tanja ja minä olimme kirjoittaneet ja säveltäneet alun perin kaikki laulut meidän omille äänillemme, joten harjoitellessamme pyrimme muokkaamaan joitakin lauluosioita juuri kyseisen näyttelijän äänelle sopivaksi.

Toinen iso sovitustekninen kysymys oli laulujen sovittaminen bändille. Teimme sävellysten ensimmäiset versiot pääosin kitaralla ja pianolla. Itse näyttämöversiossa laulut sovitettiin kokoonpanolle, jossa oli kaksi kitaraa, basso, rummut ja piano. Koska suurinta osaa soittamista soittivat näyttelijät itse, kaikkia soittimia ei voitu käyttää kaikissa lauluissa. Tein aluksi listan siitä, ketkä soittavat missäkin laulussa, ja tämän jälkeen sovitimme laulut yhdessä bändin kanssa.

Viimeinen dramaturginen lisäys musikaaliin oli alkusoitto, jonka kasasin noin harjoituskauden puolivälissä. Tein sen perinteiden mukaisesti yhdistelemällä näytelmässä kuuluvia musiikillisia teemoja loogiseksi kokonaisuudeksi. Pyrin rakentamaan alkusoiton niin, että sillä olisi selkeä kaari, jossa on huippu- ja suvantokohtia. Alkusoiton rakentaminen on musiikkidramaturgiaa puhtaimmillaan. Kaikki siihen tulevat osiot ovat jo olemassa; dramaturgin tehtävä on vain laittaa ne yhteen niin, että niistä syntyy looginen ja vetävänkuuloinen kokonaisuus.

6.6 Yhteenveto

Haudankaipuun kirjoitusprosessi oli itselleni monessa suhteessa sukellus tuntemattomaan. Aikaisemmin olin kirjoittanut ja säveltänyt lähinnä erinäisiä lauluja joihinkin näytelmiin, joten kokonaisen tarinan ja musiikillisen kokonaisuuden luominen tuntui isolta haasteelta. Työ kuitenkin soljui koko ajan eteenpäin ja oli kiinnostavaa. Nyt jälkeenpäin

arvioituna *Haudankaipuu* vaikuttaa monessa suhteessa enemmänkin luonnokselta kuin valmiilta musikaalilta.

Varsinkin tarinankerronnassa luonnosmaisuuks näkyy. Käytimme liian paljon aikaa tilanteen alustamiseen ja henkilöiden esittelyyn. Varsinainen konflikti käynnistyi kunnolla vasta ensimmäisen näytöksen lopussa, ja se ratkaistiin nopeasti ja töksähtäen. Katsojapalautteen perusteella monia kiinnosti enemmän itse hahmojen kuin varsinaisen juonen seuraaminen. Tämä kertoo mielestäni siitä, että tapa jolla tarina kerrottiin, ei ollut riittävän hiottu ja kiinnostava.

Tarinankerronnan kannalta pahin virheemme oli se, että emme noudattaneet tarpeeksi tätä David Spencerin (2005, 28) yksinkertaista neuvoa: päähahmon on oltava elämää suurempi tai ainakin hyvin intohimoinen henkilö, jolla on kunnianhimoinen päämäärä. Tämä päähenkilö ja hänen päämääränsä ovat teoksen ydin.

Meidän tarinassamme päähenkilö löysi päämääränsä kunnolla vasta ensimmäisen näytöksen lopussa, ja silloinkin se jäi loppujen lopuksi aika epämääräiseksi. Yritimme ehkä liikaa kertoa koko yhteisön tarinan, päähenkilöön keskittäminen olisi tuonut tarinalle paljon ryhtiä.

Tekstiä tarkastellessa huomaa myös sen, että lauluihin on kiinnitetty puhuttua dialogia enemmän huomiota. Tämä on todennäköisesti seurausta siitä, että kirjoitusprosessin alkuvaiheessa keskityimme lähes yksinomaan lauluihin. Olimme tehneet jo useamman laulun ennen kuin kokeilimme kirjoittaa perinteisiä dialogikohtauksia. Laulujen parissa työskentelyn jälkeen ensimmäiset dialogikokeilut olivat vaikeita ja takeltelevia. Vaikka ajan myötä löysimme hahmojen puhekielen ja kohtaukset syntyivät, niin joissain kohdissa dialogin viimeisteleminen näkyy selvästi. Oman lisähaasteensa dialogiin toi myös tyylilaji. Halusin, että *Haudankaipuu* on samaan aikaan sekä hauska että vakava, hieman samaan tapaan kuin *Dr. Horrible*. Tämän lisäksi tekstissä on koko ajan pieni itsetietoinen ja genreään kommentoiva taso. Hahmot ilmaisevat muutamassakin kohdassa olevansa tietoisia omasta laulamisestaan, ja joskus käytin tarkoituksella kliseisiä ilmaisuja, koska se mielestäni kuului tämänkaltaiseen tarinaan. Tämä tyylilajien sillisalaatti ei kuitenkaan ollut ihan loppuunviety. Ilman oikein rakennettua kontekstia hauskoiksi tarkoitetut kliseet kääntyvät tylsiksi kliseiksi.

Olen pääasiallisesti tyytyväinen *Haudankaipuun* lauluihin. Kaikesta huomaa sen, että laulut olivat meille tekstin tärkein osa ja niihin kaadettiin kaikki sillä hetkellä oleva luomisvoima. Opin Haudankaipuun tekemisen aikana paljon laulujen tekemisestä. Säveltäminen ja sanoittaminen näyttämölle on täysin erilaista kuin esimerkiksi perinteinen bänditoiminta. Musiikilliselta taustaltani olen täysin itseoppinut, joten *Haudankaipuuseen* kirjoittamani laulut syntyivät melko vaistomaisesti ja niistä on kuultavissa paljon vaikutteita musiikista, jota kirjoitushetkellä kuuntelin. Tanjan lähestyminen laulujen tekoon oli paljon rakenteellisempi. Varsinkin laulujen osalta meidän erilaiset työskentelytapamme sopivat hyvin yhteen.

Haudankaipuun tekeminen opetti minulle musikaaleista paljon enemmän kuin mikään teoriakirja. Vaikka sisällöllisesti löydän *Haudankaipuusta* paljon kritisoitavaa, olen kuitenkin ylpeä siitä, että siitä tuli rakenteellisesti juuri sellainen kuin toivoin. Se oli perinteiseen tapaan rakennettu musikaali.

7 Yhteenveto

Tämä työ on eräänlainen päätös matkalle, joka alkoi alkuvuodesta 2009, kun aloitin *Haudankaipuun* ideoinnin. Silloinen tietämykseni musikaaleista tuli enimmäkseen niiden katselusta ja kuuntelusta. Nyt tietämys on laajentunut tietokirjallisuuden ja ennen kaikkea käytännön kokemuksen kautta.

Johdannossa esitin, että kysymykseen ”millainen on hyvä musikaali” on yhtä monta vastausta kuin vastaajaakin. Subjektiivisuus on aina isossa osassa taideteosta arvioitaessa, mutta vuosisatojen varrella syntyneet ja muokkautuneet tarinankerronnan konventiot auttavat meitä myös teosten objektiivisessa tarkastelussa. Musikaaleissa perinteeseen tarinankerrontaan tulee vielä yksi iso kerros lisää.

Tutkittuani tässä työssä käsiteltäviä musikaaleja tarkasti vastaisin kysymykseen ”millainen on hyvä musikaali?” dramaturgisesta näkökulmasta seuraavasti: Hyvä musikaali on sellainen, joka kertoo lähtökohdiltaan selkeän tarinan, jossa on jollain tasolla samaistuttava päähenkilö. Temaattisesti se voi käsitellä mitä aihetta tahansa, mutta aiheet tulisi käsitellä niin, että jokainen katsoja saisi teokseen emotionaalisen tarttumapinnan. Musiikki voi olla minkä tyylistä tahansa, mutta sen täytyy olla dramaturgisesti

ja tyyllillisesti yhtenäistä. Sävellysten tulisi tukea sanoituksia siten, että niiden sisältö tulisi parhaalla mahdollisella tavalla esiin. Sanoitusten tulee viedä tarinaa ja hahmojen kehityskaarta eteenpäin. Laulut eivät saa tuntua irtonumeroilta, vaan niiden on oltava kiinteä osa tarinankerrontaa. Puhutun dialogin ja laulujen välisen suhteen pitää olla tasapainoinen.

Kaikki edellä mainitut asiat vaikuttavat melko yksinkertaisilta ja selkeiltä. Omien kokemusteni perusteella sanoisin, että ensimmäisen musikaalin kirjoittaminen on jatkuvaa yrityksen ja erehdyksen kautta oppimista. Suurin ongelma on se, että jossain vaiheessa kirjoitusprosessia tulee se hetki, jolloin omaa työtänsä on vaikea arvioida objektiivisesti. Silloin on vaikea nähdä, mikä ratkaisu toimii ja mikä ei. Tähän auttaa työn jakaminen. Suurin osa musikaaleista on useamman kuin yhden ihmisen käsialaa. Tämä on luonnollista, koska käsikirjoitus, sanoitukset ja musiikki vaativat kaikki paljon osaamista ja vain harvat ovat kaikessa hyviä.

Musiikki on tunteita herättävä ja kokemuksellinen asia. Siksi koen, että iso tekijä musikaalien dramaturgisessa rakentamisessa on käytännön kokeilu. Pienellä lavalla tehdyllä demolla saa nopeasti selville sen, onko esimerkiksi jollain laululla draamallista potentiaalia. Tällaista emme kokeilleet Haudankaipuun kanssa. Jälkikäteen ajateltuna siitä olisi varmasti ollut paljon hyötyä tekstin ja laulujen viimeistelyssä. Jos vielä joskus saan tilaisuuden musikaalin kirjoittamiseen, haluaisin kokeilla sitä niin, että työskentely näyttelijöiden kanssa aloitettaisiin jo ennen kuin varsinainen teksti on valmis. Tällainen workshop-työskentely on Yhdysvalloissa yleistä. Tekijät saattavat hioa teostaan vuosia työryhmän kanssa ennen varsinaista tuotantoa. Tällainen työskentely vaatisi ammatillisessa ympäristössä paljon resursseja, eikä sellainen ole monille mahdollista. Jokaisella tekijällä on kuitenkin mahdollisuus vaikka itse esittää työn alla olevia lauluja luotettaville kollegoille tai työparille. Näyttelijät harjoittelevat pitkään ennen kuin heidän tekemänsä työ päättyy näyttämölle. Samankaltainen harjoitusprosessi tekisi varmasti hyvää kirjoittajillekin.

Lähteet

Cohen, Allen & Rosenhaus, Steven L. 2006. Writing Musical Theater. New York, USA & Houndmills, Basingstoke, Hampshire, England: Palgrave Macmillan.

Internet Broadway Database 2012. Hair. Saatavuus
<http://www.ibdb.com/production.php?id=3393>. (Luettu 6.3.2012).

Jones, John Bush 2003. Our Musicals, Ourselves. Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press.

Kenrick, John 1996-2004. Stage musicals 1970s – Part 1. Saatavuus
<http://www.musicals101.com/1970bway1.htm>. (Luettu 6.3.2012).

Laurents, Arthur, Bernstein, Leonard & Sondheim Stephen 1957. West Side Story (suom. Juha Siltanen 1991). Näytelmämoniste.

Rosen, Lisa 2009. New Media Guru – Meet Joss Whedon the web slayer. Saatavuus
<http://www.wga.org/writtenby/writtenbysub.aspx?id=3438>. (Luettu 28.2.2012).

Spencer, David 2005. The Musical Theatre Writer's Survival Guide. Portsmouth, NH, USA: Heinemann.

Whedon, Joss 2008. Keskustelupalstakirjoitus. Saatavuus
<http://whedonesque.com/comments/18243#270186>. (Luettu 28.2.2012).

Wikipedia 2012a. Musikaali. Saatavuus
<http://fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Musikaali&oldid=10914528>. (Luettu 28.3.2012).

Wikipedia 2012b. Rock-ooppera. Saatavuus
<http://fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Rock-ooppera&oldid=10731404>. (Luettu 28.3.2012).

Lista työssä mainituista musikaaleista

Richard O'Brien - *The Rocky Horror Show*

Mikko Dahlström & Tanja Huuskonen – *Haudankaipuu! Eli pieni epäelämänmakuinen musikaali*

Richard Rodgers & Oscar Hammerstein II – *Oklahoma!*

Jerry Bock, Sheldon Harnick & Joseph Stein – *Fiddler on the Roof*

Arthur Laurents, Leonard Bernstein & Stephen Sondheim – *West Side Story*

James Rado, Gerome Ragni & Galt MacDermot – *Hair*

Andrew Lloyd Webber & Tim Rice – *Jesus Christ Superstar*

Andrew Lloyd Webber , Trevor Nunn & Gillian Lynne – *Cats*

Catherine Johnson, Benny Andersson & Björn Ulvaeus – *Mamma Mia!*

Heikki Syrjä & Riku Suokas - *Vuonna 85*

Richard Rodgers & Oscar Hammerstein II – *The Sound of Music*

Ritva Holmberg, Eero Ojanen & Ilpo Tiihonen - *Minna*

Irving Berlin, Herbert Fields & Dorothy Fields – *Annie Get Your Gun*

Stephen Sondheim & Hugh Wheeler – *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*

Andrew Lloyd Webber, Charles Hart & Richard Stilgoe – *The Phantom of the Opera*

Jonathan Larson – *RENT*

Joss Whedon, Jed Whedon, Zack Whedon & Maurissa Tancharoen – *Dr. Horrible's Sing-along Blog*